

Die Musik der 1930er Jahre

Referenten: Melita Blagojević
Albrecht Dümmling
Hanns-Werner Heister
Hans-Günter Klein
Hubert Kolland

Moderation: Albrecht Riethmüller

Melita Blagojević

Die Einflüsse der europäischen Avantgarde auf die jugoslawische Musik der dreißiger Jahre

Nie zuvor war in den Künsten der Widerspruch zwischen der Avantgarde (dem Neuen) und der Tradition (dem Hergebrachten) so scharf wie in den letzten hundert Jahren. Seinen Höhepunkt erreichte dieser Konflikt in der Zeit um den Ersten Weltkrieg, worauf zwischen den beiden Weltkriegen eine neue Phase eintrat, in der sich allmählich Tendenzen zu einer Synthetisierung von Altem und Neuem abzeichneten. Der vielschichtige Stilpluralismus¹, der die gesamte Kunst des 20. Jahrhunderts kennzeichnet, prägte auch den Zeitraum zwischen den Weltkriegen. In der Musik traten zu dieser Zeit zwei Richtungen besonders hervor: Neoklassizismus und Zwölftonmusik. Während das Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg durch das Auftreten dieser Richtungen gekennzeichnet war, bedeuten die dreißiger Jahre für die europäische musikalische Avantgarde eine gewisse Konsolidierung und ein Streben nach Synthesen (was sich beispielsweise in einer relativen Rückbesinnung auf die tonalen Grundlagen bei Schönberg, Hindemith, Bartók und anderen äußerte).

Für die jugoslawische Musik, als Ganzes gesehen, ist der Zeitraum zwischen den Weltkriegen deshalb bedeutsam, weil sie damals erst Anschluß an die aktuellen Entwicklungen in Europa gewann. Der junge, 1918 gegründete jugoslawische Staat war einem kulturellen und künstlerischen Aufschwung förderlich. Die Völker, die in den neuen Staat eingingen, waren Träger mannigfaltiger kultureller Traditionen, was sich auch in den Richtungen der künstlerischen Entwicklung dieser Zeit niederschlug. Obwohl Serbien und Slowenien eine grundverschiedene musikalische Vergangenheit hinter sich hatten, schlossen sich ihre jüngsten Komponisten gleichermaßen begeistert avantgardistischen Bewegungen an. Die Gründe dafür sind vornehmlich in dem lebhaften Kontakt mit den aktuellen europäischen Tendenzen zu suchen, in denen sie Alternativen zu dem Stil fanden, der in ihrer Umgebung vorherrschte, der Spätromantik. In Slowenien war ein nationaler Musikstil nie besonders ausgeprägt gewesen², wogegen sich ein solcher in Serbien parallel zu den modernsten Richtungen entwickelte³.

Bezeichnend für die kroatische Musik zwischen den Weltkriegen war eine Erneuerung der Ideale der illyrischen Bewegung (aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts), d. h. das Streben nach einem authentischen Nationalstil. In den übrigen Teilen Jugoslawiens war das Musikleben weit schwächer.

Die Kontakte der slowenischen und serbischen Avantgarde zur europäischen waren eng, denn viele junge Komponisten studierten in den musikalischen Zentren Europas (Prag, Wien, Paris). Die Gründung von Konservatorien und Musikakademien begann in Jugoslawien unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg: Ljubljana (Slowenien) 1919, Zagreb (Kroatien) 1921 und Belgrad (Serbien) 1937.

¹ Auf das Phänomen des Stilpluralismus geht ausführlicher ein: R. Poggioli in: *Teorija avangardne umetnosti* (Theorie der Avantgardekunst), Belgrad 1975, S. 201.

² Im Rahmen von Romantik und Neoromantik zeigten sich in Slowenien Tendenzen, auf den Grundlagen der Volksmusik zu schaffen; z. B. bei A. Foerster (1837–1926), E. Adamič (1877–1936), R. Savin (1859–1948) usw.

³ Die Werke von P. Konjović (1883–1970), namentlich die zwischen den beiden Weltkriegen komponierten, gehören zu den Spitzenleistungen der serbischen nationalen Schule.

Daß alle serbischen Komponisten im Ausland studierten, war natürlich, da die Belgrader Musikakademie erst kurz vor dem Zweiten Weltkrieg ins Leben gerufen wurde. Slavko Osterc, der Vorkämpfer der slowenischen Avantgarde, der am Konservatorium von Ljubljana unterrichtete, hielt seine Studenten zur Fortsetzung ihrer Studien in Prag an, wo er selbst seine Ausbildung abgeschlossen hatte. Aus diesen Komponisten ging die neue Generation der slowenischen Avantgarde hervor: Šivic, Žebre, Šturm u. a.

Den Studenten der Musikakademie in Zagreb wurden solide Kenntnisse in Kompositionstechnik vermittelt. Da sie weniger an den Tendenzen der europäischen Avantgarde interessiert waren, war ein Studium im Ausland für sie nicht typisch. Die jüngste kroatische Komponistengeneration, die im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts geboren wurde (Boris Papandopulo 1906, Milo Cipra 1906, Ivan Brkanović 1906), begann in den dreißiger Jahren in Erscheinung zu treten und hing im wesentlichen der nationalen Orientierung der älteren Generationen an, obwohl sie auch Interesse am Neoklassizismus bewies. Wie zu bemerken wäre, ließ sich einer ihrer älteren Vertreter, Krešimir Baranović, bei der Komposition einiger seiner Ballette (*Das Lebkuchenherz*, 1923) vom frühen Strawinsky inspirieren.

Wenn die jungen slowenischen und serbischen Komponisten nach ihrem Studium aus dem Ausland zurückkehrten, suchten sie, ihrer Umgebung, die darauf zumeist nicht vorbereitet war, die neue Musik zu vermitteln. Der Avantgarde-Generation, die in den dreißiger Jahren hervortrat, war der Durchbruch allerdings schon durch das Wirken ihrer Vorläufer erleichtert, die bereits im vorherigen Jahrzehnt einige moderne Techniken eingeführt hatten: Josip Slavenski in Belgrad sowie Marij Kogoj und Slavko Osterc in Ljubljana.

Die größte Anziehungskraft auf die jugoslawische Avantgarde übte das Wirken des Schönberg-Kreises aus, namentlich seine expressionistische Phase, während sie für die Zwölftonmusik weniger Neigung bewies. Der Neoklassizismus trat selten in reiner Form, sondern meist in Verbindung mit expressionistischen Elementen auf.

Als erster führte Marij Kogoj (1895–1956) den Expressionismus in die slowenische und damit in die jugoslawische Musik ein, worin die ersten avantgardistischen Ideen zu sehen waren. Er hatte vor dem Ersten Weltkrieg in Wien bei Franz Schreker Komposition und Kontrapunkt und bei Arnold Schönberg Instrumentation studiert. Am ausgeprägtesten äußerte sich seine expressionistische Sensibilität in der Oper *Schwarze Masken* (1924–27) nach dem gleichnamigen Drama von Leonid Andrejev. Das Werk enthält Elemente von Klangfarbenmelodie, Sprechgesang, Polytonalität, Atonalität sowie Anklänge an eine freie Zwölftontechnik, deutlich ist jedoch die spätromantische Basis von Kogojs Expressionismus. Seine anderen Kompositionen zeugen in der Mehrzahl von einer Neigung für die kleine Form. In einigen dieser Werke äußert sich Kogojs Interesse an der Neuen Sachlichkeit, z. B. in der Klaviersuite *Es wird getanzt* (um 1927) und dem Klavierzyklus *Kleinigkeiten* (um 1932)⁴. Anfang der dreißiger Jahre stellte Kogoj krankheitshalber die Tätigkeit als Komponist ein.

Die größten Verdienste um die Weiterentwicklung der avantgardistischen Idee in Slowenien erwarb sich Slavko Osterc (1895–1941), der 1927 nach seiner Rückkehr aus Prag, wo er studierte, in seiner Heimat aktiv wurde. Von den Prager Professoren hatte Alois Hába, der Verfechter der Vierteltonmusik, den stärksten Einfluß auf ihn ausgeübt. Osterc hatte als Autodidakt zu komponieren begonnen und Werke in romantischer Manier geschaffen, bis ihm ein Konzert seiner Kammermusikwerke 1925 in Celje den Weg nach Prag eröffnete.

Ostercs große Wißbegierde für den neuen Klang hatte die Mannigfaltigkeit seines Werkes zum Ergebnis: mit Leichtigkeit schuf er im neoklassischen, neobarocken und expressionistischen Stil. Alois Hábas Einfluß äußerte sich in dem nicht lange anhaltenden Interesse von Osterc für die Vierteltonmusik (*Vier Heine-Lieder* für Singstimme und Streichquartett, 1931), doch in weit stärkerem Maße in der athematischen Struktur einiger seiner Kompositionen (*Nonett*, 1937). Sicherlich war Osterc schon in Prag mit Schönbergs Ideen in Berührung gekommen, und auch später verfolgte er aufmerksam die Evolution dieses führenden Komponisten. Der Expressionismus von Osterc neigt zum Konstruktivismus; darin unterscheidet er sich von Kogoj, der den emotionalen Ausdruck aufs äußerste

⁴ I. Klemenčič, *Die Melodik in den Klavierkompositionen von Marij Kogoj*, in: *Muzikološki zbornik* IX, Ljubljana 1973, S. 68–86.

intensivieren wollte. Ostercs künstlerische Sensibilität war an sich objektivistisch und rational, und deshalb fand Hindemiths Neoklassizismus bei ihm ein Echo (*Passacaglia* und *Choral* für Orchester, 1934). Er benutzte auch die Zwölftontechnik, wenn auch seltener (*Nonett*, 1937). Das grundlegende Aufbauprinzip von Ostercs Kompositionen ist eine Polyphonie, die sich oft auf einen Linearismus hin entwickelt.

Osterc suchte seine radikalen Kunstauffassungen auch schriftlich zu verbreiten. Mehrmals wandte er sich gegen romantische Sentimentalität, Programmusik und jede Tonmalerei und verfocht einen asketischen, lapidaren Ausdruck, eine von außermusikalischen Faktoren unabhängige Musik. Die Verwendung von folkloristischen Motiven lehnte er ab, obwohl einige seiner Kompositionen Anklänge an die slowenische Volksmusik aufweisen (z. B. im 3. Satz der *Orchestersuite*, 1929).

Am aktivsten war Osterc in den dreißiger Jahren. Zu dieser Zeit traten auch seine und Kogojs Schüler erstmalig in Erscheinung: Kogojs Expressionismus übernahmen und entwickelten Matija Bravničar und Srečko Koporc, während sich unter Ostercs Schülern Karol Pahor, Pavel Šivic und Franc Šturm durch ihren Avantgardismus auszeichneten; die beiden Letztgenannten hatten auch in Prag, beide mit Josef Suk und Alois Hába, Komposition studiert. Dieser Gruppe ist wegen seines Vorkriegsavantgardismus auch Danilo Švara zuzurechnen.

Matija Bravničar (1897–1977) erhielt seine Ausbildung bei Kogoj und Osterc am Konservatorium in Ljubljana. Unter Kogojs Einfluß gestaltete sich sein frühestes Schaffen radikal expressionistisch, kontrapunktisch vielschichtig mit einer bis zur Atonalität reichenden kühnen Harmonie (die Opernfarce *Skandal im St. Florian-Tal*, 1930). Im Laufe der dreißiger Jahre vereinfachte Bravničar allmählich seine musikalische Ausdrucksweise und nahm folkloristische Elemente in sie auf. Eine besondere Vorliebe bewies er für Lieder aus älteren Schichten der Volksmusik (Folklore der Gegend Bela Krajina), die ihn zu modalen Harmonien hinlenkten (*Sinfonische Antithese*, 1940).

Srečko Koporc (1900–1965) studierte bei Kogoj und später bei Rudolf Karel in Prag. Ende der zwanziger Jahre schwankte er noch zwischen Postromantik (*Trio* für Flöte, Fagott und Klavier, 1929) und einem Expressionismus, der sich auf eine polymelodische Entwicklung und Motorik gründete (*Streichquartett*, 1929). Bald kristallisierte sich ein Osterc verwandter Expressionismus heraus (*Episoden* für Flöte, Klarinette und Fagott).

Bei Ostercs Schülern Karol Pahor (1896–1974), Pavel Šivic (*1908) und Franc Šturm (1912–1943) spiegelte sich in ihrer frühen Schaffensperiode der nachhaltige Einfluß ihres Lehrers wider. Das gilt besonders für das 1. und 2. *Streichquartett* (1935, 1938) und das *Bläsertrio* (1939) von Karol Pahor, die *Zwölftonsuite für Klavier* (1937) von Pavel Šivic, das *Concertino für zehn Instrumente* (1932) und *De profundis* für Alt und Kammerensemble (1935), auf einen Text von A. Gradnik, von Franc Šturm.

Danilo Švara (1902–1981) studierte bei Bernhard Sekles in Frankfurt Komposition und pflegte nach seiner Rückkehr nach Ljubljana eine expressionistische Ausdrucksweise, die sich Ostercs Einfluß nicht entzog. Die harmonischen Freiheiten reichen bis zur Atonalität, der allgemeine Tonus ist expressionistisch (Kantate *Vision*, 1931, 1. *Sinfonie*, 1933, Oper *Kleopatra*, 1937). In einigen dieser Frühwerke wird die neoklassizistische Basis erkennbar (2. *Sinfonie*, 1935, *Trio* für Violine, Violoncello und Klavier, 1936).

Es gibt gewisse Analogien zwischen dem Musikschaffen in Slowenien und Serbien zwischen den Weltkriegen. Die dreißiger Jahre waren hier wie dort durch das Erscheinen mehrerer junger Komponisten geprägt, die hauptsächlich im Ausland studiert hatten und begeisterte Verfechter neuer, avantgardistischer Ideen waren. Nachdem eine Gruppe junger serbischer Musikschaffender zu Beginn der dreißiger Jahre vom Studium aus Prag zurückgekehrt war, bildete Josip Slavenski (1896–1955), ein Altersgenosse und Freund von Slavko Osterc, die Stütze der avantgardistischen Bestrebungen in Belgrad. Slavenski war Kroat und arbeitete von 1924 bis zu seinem Lebensende in Belgrad. Er war ein Musiker von eruptivem Temperament, Bartók und dem jungen Strawinsky verwandt. Seine Kompositionen weisen eine Färbung auf, wie sie für den frühen Expressionismus typisch war, eine Richtung, deren theoretische Grundlagen Slavenski erst nach 1930 kennenlernte⁵. Der musikalische

⁵ Die Behauptung gründet sich auf Marija Bergamos Buch *Elemente expressionistischer Ausrichtung in der serbischen Musik bis 1945*, Belgrad 1980, S. 66.

Ausdruck in seinen Kompositionen reicht von feiner Lyrik bis hin zu einer temperamentvollen und robusten Tanzstimmung.

Slavenski hatte bei Zoltán Kodály in Budapest (1913–1916) und bei Vítězslav Novák in Prag (1920–1923) studiert. Die Ursprünglichkeit seiner Musik verhalf ihm im In- und Ausland sofort zu Aufmerksamkeit: bei den Donaueschinger Musiktagen für zeitgenössische Tonkunst 1924 wurde sein *1. Streichquartett* von der Kritik besonders gewürdigt. Die Schärfe seines musikalischen Ausdrucks ergibt sich aus polytonalen Konflikten und einer Atonalität, die häufig auf rigoros polyphon durchgeführte Stimmen zurückzuführen ist. Oft benutzte er die modalen Tonleitern alter Volksmusik, was seinen Kompositionen eine eigene archaische Färbung verleiht. Aus seinen zahlreichen Werken möchten wir einige charakteristische herausgreifen: die *Slavische Sonate* für Violine und Klavier (1924), die sinfonische Suite *Balkanophonia* (1927) und die Kantate *Sinfonie des Orients* (1934).

Den Höhepunkt seines Schaffens erreichte Slavenski in den zwanziger Jahren, obwohl auch später noch bedeutende Werke folgten. Er unterhielt enge Verbindungen zu Osterc, und beide waren in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik aktiv. Ihre Werke wurden im Ausland verlegt und erlebten Aufführungen auf verschiedenen internationalen Festspielen. Beide hielten die jüngeren Generationen dazu an, ihre avantgardistischen Ideen weiterzuführen.

Anfang dieses Jahrhunderts entschieden sich die serbischen Komponisten zumeist für ein Studium am Prager Konservatorium, denn „in den zwanziger und dreißiger Jahren bedeutete Prag für die junge Generation serbischer Musiker das Mekka“⁶. Die Stadt war als eines der progressivsten Zentren der europäischen Musik-Avantgarde bekannt. In der jugoslawischen Musikwissenschaft ist es üblich, diese Generation serbischer Komponisten als *die Prager* zu bezeichnen, und ihr werden zugerechnet: Dragutin Čolić (1907), Milan Ristić (1908), Ljubica Marić (1909), Stanojlo Rajičić (1910) und Vojislav Vučković (1910–1942) sowie die etwas älteren und gemäßigteren Mihovil Logar (1902) und Predrag Milošević (1904). Diese jungen Komponisten bildeten keine „Schule“, denn sie hatten sich nicht um ein gemeinsames künstlerisches Programm zusammengefunden, doch standen sie unter dem Einfluß desselben musikalischen Klimas. Sie vereinte ihre Ablehnung der romantischen Tradition, die in der damaligen serbischen Musik einflußreiche Verfechter hatte. Die meisten Prager Studenten unternahmen avantgardistische Experimente, und einige von ihnen bewiesen schon bei diesen frühen Versuchen eine ausgeprägte Individualität. Fast alle waren von Atonalität, Athematik und Hábas Vierteltonmusik angezogen, einzig Logar zeigte kein Interesse an der Vierteltontechnik. Die Zwölftonmusik lag ihnen allen fern, lediglich Čolić und Ristić bedienten sich einer freien Zwölftontechnik oder einiger ihrer Elemente. Den Ausgangspunkt für ihre vor dem Krieg geschaffenen Werke bildeten die Ideen und das Schaffen von Schönberg, Hindemith und Prokofjew. Diese Orientierung war völlig logisch, denn in Prag herrschte „eine spezifisch tschechische Variante des Expressionismus“⁷ mit Elementen des deutschen Expressionismus und Neoklassizismus vor. Das *Streichquartett* von Predrag Milošević (1929), einem Schüler von Suk, spiegelt das Interesse des jungen Studenten an dieser Stilrichtung wider. Das Werk mit den Sätzen Präludium, Passacaglia und Fuge zeichnet sich durch eine kühne Harmonik mit polytonalen und mitunter sogar atonalen Harmoniekonflikten aus; er war in der Klasse von Alois Hába und ließ sich von Schönbergs, Hindemiths und Prokofjews Ideen inspirieren. Typisch für Ristićs Stilrichtung vor dem Krieg ist die *1. Sinfonie* (1941), in der die konstruktivistischen Verfahren vorherrschen, doch hatte Ristić hier die frühere Athematik aufgegeben und eine Form mit klassischen Konturen aufgebaut.

Mit einigen wenigen Ausnahmen werden diese frühen Werke der Prager Schüler nicht mehr aufgeführt. Unter den Kompositionen, die vor dem Urteil der Zeit bestanden, wäre das *Bläserquintett* (1931) von Ljubica Marić, einer Schülerin von Suk und Hába, zu erwähnen. Es handelt sich um ein Werk mit intensiv expressionistischem Charakter und radikal linearer Konzeption, das formal ausgewogen ist. Das Quintett wurde bei seiner Aufführung auf dem 11. IGNM-Festival in Amsterdam 1933 von der Kritik äußerst lobend aufgenommen.

Stanojlo Rajičić (Schüler von Rudolf Karel) hing einem gemäßigteren Expressionismus an. In der Form folgen seine Werke aus der Vorkriegszeit klassischen Vorbildern, wogegen die Harmonie scharf

⁶ V. Peričić, *Der künstlerische Weg von Stanojlo Rajičić*, Belgrad 1971, S. 13.

⁷ Ebda., S. 13.

und häufig bi- oder polytonal ist. Das zeichnet unter anderem die *Sonate für Violine und Klavier* (1938) und das 2. *Streichquartett* (1939) aus.

Eine Sonderstellung in der Prager Gruppe nimmt Vojislav Vučković ein (studierte bei Rudolf Karel und Josef Suk), dessen radikal expressionistische Phase nur kurz anhielt, auf die (1939) eine dem Neoklassizismus nahestehende „realistische“ Phase folgte. Seiner extremsten Periode sind zwei *Lieder* für Sopran und *Bläsertrio* zuzurechnen, ein atonales und beinahe athematisches Werk.

Die Komponisten der Prager Generation verkörperten äußerst verschiedene künstlerische Individualitäten, was nach dem Zweiten Weltkrieg vollkommen zum Ausdruck kam, als sie reife Werke zu schaffen begannen. Ihr musikalischer Ausdruck hatte sich inzwischen recht gemildert und Extreme abgelegt. Bereits in den ausgehenden dreißiger Jahren war ihr Radikalismus allmählich abgeflaut, bei den einen infolge des Widerstands ihrer Umgebung und dem Streben nach einer Synthese avantgardistischer und traditioneller Techniken, bei den anderen (Vučković) unter dem Einfluß der sowjetischen Ideologie des sozialistischen Realismus.

Das Schaffen der Prager Studenten läßt in den dreißiger Jahren nahezu keinerlei Einfluß Josip Slavenskis ahnen, dessen Werke ihnen zweifellos wohlbekannt waren. Es fehlt uns Material darüber, wie er die avantgardistischen Schöpfungen seiner jüngeren Kollegen einschätzte, wir wissen jedoch, daß er sich darum bemühte, ihnen zu internationaler Anerkennung zu verhelfen⁸.

Wie wir abschließend folgern können, haben avantgardistische Komponisten in der Zeit zwischen den Weltkriegen in zwei jugoslawischen Zentren – Ljubljana und Belgrad – das Musikleben besonders geprägt. Sie brachten die Gemüter in Aufruhr, riefen Widerstand hervor, schufen aber auch eine ganze Reihe authentischer Kunstwerke, wobei sie nicht immer auf der Stufe von Experimenten stehenblieben. Einen neuen Aufschwung erlebte die Musikavantgarde in Jugoslawien Ende der fünfziger Jahre, als die kulturellen Verbindungen zum Ausland wieder auflebten. Mehrere jugoslawische Komponisten zählen heute zu den Vorkämpfern der europäischen Avantgarde (Vinko Globokar, Milko Kelemen, Ivo Malec).

Albrecht Dümmling

Zur Funktion der Reihentechnik in Eislers Deutscher Sinfonie

Die elfsätzige *Deutsche Sinfonie* für Soli, Chor, Orchester und zwei Sprecher auf Texte vor allem von Bertolt Brecht ist die umfangreichste Komposition von Hanns Eisler und eines der wichtigsten antifaschistischen Werke überhaupt. Die erst 1959 in der Deutschen Staatsoper Berlin uraufgeführte Sinfonie¹ ist bis heute in der Bundesrepublik unbekannt geblieben. Auf Rezeptionsprobleme stieß das zugleich deutsche und anti-deutsche, sinfonische und anti-sinfonische, avantgardistische und anti-avantgardistische Werk schon ab 1936. Umstritten waren nicht nur die antifaschistischen und antikapitalistischen Texte, sondern auch der Zusammenhang von Text und zwölftöniger Musik. Auch in der Sekundärliteratur spiegelt sich diese Rezeptionsproblematik wider. Eislers Verwendung der Zwölftontechnik wurde zwar als Problem empfunden, jedoch kaum je untersucht oder in ihrem ästhetisch-politischen Anspruch dargestellt. So vermied Heinz Alfred Brockhaus in seiner 1961 erschienenen Eisler-Monografie² überhaupt jeden Hinweis auf die damals in der DDR noch umstrittene Kompositionstechnik, die erst einige Jahre später Nathan Notowicz, Eberhardt Klemm

⁸ D. Cvetko, *Aus Briefen an Slavko Osterc*, in: *Muzikološki zbornik* XI, Ljubljana 1975, S. 82–92.

¹ Der Mitschnitt der von Walther Goehr dirigierten Uraufführung vom 24. April 1959 ist, leider nicht perfekt, auf Schallplatte erschienen (Nova 885 061–062). Mit Ausnahme der Sätze 3, 10 und 11 wurden die Noten im Rahmen der zehnbändigen Eisler-Ausgabe *Lieder und Kantaten* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1955 ff., Bd. 3) veröffentlicht.

² H. A. Brockhaus, *Hanns Eisler*, Leipzig 1961.